Please
handle this volume
with care.

The University of Connecticut
Libraries, Storrs

art, stx NB 180.L8
Gotische Plastik in den Rheinlande
3 9153 00524472 0

Art/NB/180/L8

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/gotischeplastiki00lthg

EUGEN LÜTHGEN

Gotische Plastik

IN DEN RHEINLANDEN

MIT 80 GANZSEITIGEN ABBILDUNGEN

1 9 2 1

VERLAG VON FRIEDRICH COHEN
IN BONN

Heft 4 der

Rheinischen Heimatbücher

HERAUSGEGEBEN VON DR. FR. A. JUNGBLUTH

734.25
L477g

COPYRIGHT BY FRIEDRICH COHEN IN BONN 1921

Alle Rechte vorbehalten

Für die vorliegende erste Auflage, das 1. bis 20. Tausend, arbeitete die Druckstöcke Sinsel & Co. in Leipzig-Oetzsch. Das Kunstdruckpapier machte die Papierfabrik Schenfelen in Oberlenningen-Teck. Von den photographischen Aufnahmen, die den für diesen Band gearbeiteten Druckstöcken zugrunde liegen, entstammen Taf. 41-43 der Firma Ed. Bissinger in Erfurt, Taf. 1, 12, 13, 68—70, 73, 77 der Firma Peter Löigen in Düsseldorf, Taf. 4, 20, 21, 29, 31, 40, 65, 75, 80 der Rheinischen Lichtbild-Zentrale des Kunstgewerbe-Museums in Köln, sowie Taf. 5—10, 15, 16, 26, 45, 46, 60 dem Kunsthistorischen Institut der Universität Marburg. Die Aufnahmen für Taf. 22, 24 hat Herr Dombaumeister Geheimrat Hertel in Köln gütigst zur Verfügung gestellt. Druck der Graphischen Kunstanstalt Schirmer & Mahlan in Frankfurt a. M.

Die Kunst der Gotik als Erlebnis gotischer Menschheit darstellen zu wollen, ist seit mehr denn einem Jahrzehnt Sache der Mode wie der Wissenschaft. Soviele Versuche gemacht wurden, die verwickelte Frage, auf welches künstlerische Erlebnis die gotische Formensprache sich gründet, zu lösen, soviele Meinungen wurden gezeitigt. Da es nicht gelingen wollte, den wesenhaften Quellen der seelischen Erlebnisweisen des gotischen Menschen auf Grund der überlieferten geistigen und künstlerischen Schöpfungen nahezukommen, behielt persönlichste Einstellung und persönlich-unsachliche Begriffsbestimmung beherrschende Geltung.

Der Fülle unhaltbarer Meinungen eine neue hinzuzufügen, verlohnt nicht der Mühe. Um die geistigen Grundlagen der gotischen Kunstgestaltung aufzudecken, dazu bedarf es einer umfassenden Darstellung von Inhalt und Gehalt des Zeitalters der Gotik. Diese Grundlegung zu geben ist infolge des zur Verfügung stehenden knappen Raumes unmöglich. Es bleibt daher nur übrig, die Formensprache der gotischen Plastik in den Rheinlanden aus einzelnen bestehenden Wesenszügen der plastischen Formen zu deuten, um derart der Absicht zu genügen, das einzelne Kunstwerk unmittelbar als Ausfluß persönlichen Wollens und schöpferischer Phantasietätigkeit in Erscheinung treten zu lassen. Nichts anderes als dies naheliegende Ziel ist der Zweck dieser einleitenden Bemerkungen.

Die Beurteilung und Bewertung von Kunstwerken vergangener Zeiten ist wandelbar, wie die Formensprache der Kunst wandelbar ist. Je nach der Anschauung, die eine bestimmte Zeit von Sinn und Wesen der Kunst besitzt, wird diese Zeit eine beherrschende Vorliebe für die ihr verständlichen Ausdrucksweisen des künstlerischen Lebens der Vergangenheit haben. Da gegenwärtig die Kunst nach Reinheit und Hochspannung seelischer Erregungszustände begierig ist, ist es ihr nicht zu verdenken, daß sie unter dem Kunstgute der Vergangenheit diejenigen Werke am höchsten bewertet, in denen sich nach ihrer Anschauung diese Mischung am ungetrübtesten offenbart. Das ist vornehmlich in den urtümlichen Formen früher künstlerischer Bildungsstufen der Fall, weshalb man auf der Suche nach jenem „Ursprünglichen" folgerichtig zu den Zeiten und den Formen gelangte, die dem Urzustande des künstlerischen Erlebens noch nahe zu stehen scheinen. Dadurch geschah es, daß die Kunst der Primitiven wie auch die Kunst des Mittelalters aus ihrer Abgeschlossenheit in das helle Licht des Tages gerückt wurde.

Nicht zwar aus Gründen, die die in ihrer Zeit wirkenden Werte umfassen möchten, sondern weil die Sehnsucht einer formlosen und veräußerlichten Gegenwart nach Inhalten lüstern ist, die sie in wahlloser Unbefangenheit in dem seelischen Leben vergangener Bildungsstufen zu finden hofft. Daß solche Sehnsucht, die ins Blaue hinein nach schmückendem Zierrat vergangener Zeiten sucht, um die Mängel der eigenen Zeit zu vergessen, nicht dem Wesen eines organisch gewachsenen, fest gefügten Weltbildes, wie es in der Gotik vorliegt, gerecht werden kann, ist aus der negativen Einstellung, aus der solche Sehnsucht nun einmal hervorwächst, erklärlich. Weshalb es sich als notwendig erweist, das wirkende Wesen dieser lebensvollen Kultur der Gotik so zu deuten, daß es ohne Rücksicht auf die Gegenwart aus der nur ihr eigenen Schicht der Erlebnisweise geklärt werde.

Was das Heute anbetrifft, so ist nur eine kurze Spanne Zeit verflossen, die uns von den Menschen trennt, denen Kunst kaum mehr bedeutete als ein oberflächlicher Reiz irgend eines literarischen Inhaltes. Je mehr der Wille nach einer vertieften, im Seelischen verankerten Weltanschauung wuchs, d. h. je mehr die Nichtigkeit der wesenlosen Gegenwart fühlbar wurde, umso leidenschaftlicher kämpfte man darum, dem Leben über das Alltägliche und Vergängliche hinaus Lebensinhalte von Ewigkeitswert zu gewinnen. Dabei schrieb man neben den im Religiösen wurzelnden Gefühlen auch der Kunst eine große Rolle zu, so auch das Gebiet der Kunst zu einem Surrogat herabwürdigend, dessen Zeuge der Reichtum an oberflächlichen Kunst- und Bild-Büchern ist, die ein kennzeichnendes Merkmal unserer Zeit sind. So erklärt es sich, daß heute schon ein Standpunkt erreicht ist, dem die gefährliche Oberflächlichkeit in der Beschäftigung mit künstlerischen Dingen bewußt ist und für den die Forderung besteht, daß sich der Kunst nur der nähern solle, dem das Kunstwerk einen Sinn und einen Wert bedeute.

Der Grund, weshalb jegliche Entwicklung in die Breite und keine in die Tiefe ging, ist leicht zu finden. Modische Voreingenommenheit ließ das Fernste und Fremdeste als das Innerliche, und daher als das Menschlich-Vertraute, erscheinen. Die Kunst der Naturvölker wurde gleichsam neu entdeckt. Frühe und bis dahin nur der Wissenschaft bekannte Stufen der künstlerischen Bildung Ostasiens, Indiens, des vorderen Orients galten plötzlich als Aeußerungen leidenschaftlichen Erlebens, neben denen anderes, Eigenes kaum einen Wert zu haben schien. Sondererscheinungen der abendländischen Kunst, voran die Bauernkunst und Aeußerungen eines übersteigerten Ausdruckgehaltes, wurden vom Zeitgeist willig aufgenommen, sodaß es gelang, in das Strombett der modischen Kunstbegeisterung eine Mischung hineinzuleiten, in der das Wunderlichste und Seltsamste sich mit einem Wirrwarr unverstandener Deutungsversuche einte.

Aber was das nächstliegende war: das künstlerische Erlebnis aus den Erlebnisgrenzen der eigenen Seele sich langsam und behutsam entwickeln zu lassen, das fehlte. Nun aber ist eines klar: es gibt keinen Weg zur ostasiatischen oder zur indischen Kunst, zur Neger- oder zur Bauernkunst, solange das Kunstwerk, das aus eigenem Rassenbewußtsein erwuchs, unverstanden bleibt. Denn nur im Eigenen besteht die Möglichkeit, das Gefühl mitsprechen zu lassen. Wie wenige aber haben auch nur den Versuch gemacht, sich des eigenartigen Wesens der deutschen Kunst bewußt zu werden!

Will man dem eigenen Wesen in der deutschen Kunst nahekommen, dann erscheint es zweifellos nützlich, diejenige Äußerungsform und denjenigen Zeitabschnitt herauszugreifen, in dem das innerste Wesen heimischer Art am reinsten und unmittelbarsten spricht. Das ist in der deutschen Kunst einmal in den plastischen Schöpfungen der Fall, die der seltsamen Eigenwilligkeit, dem Derben, Knorrigen und Verstiegenen, das deutscher Phantasietätigkeit zugrunde liegt, sowohl in der Mannigfaltigkeit des Stoffes wie in der Reichhaltigkeit der technischen Bearbeitungsweisen vielfältig entgegenkommen. Zum anderen in der Zeit, in der das eigentliche Wesen deutscher Art sich erstmalig rein und unverhüllt ausbildet, um sich gegen andere seelische Erlebnisweisen, wie die der romanischen Rasse, bestimmend abzusetzen. Es geschah dieser allseitige Durchbruch deutscher Wesenheit durch das kosmopolitische Getriebe mittelalterlicher Gesinnung erstmalig eindringlich und unverkennbar im Zeitalter der Gotik, vornehmlich im 15. Jahrhundert,

in der Zeit der reifen und entwickelten Gotik, der Zeit der Spätgotik. Die Vorbereitung zu dieser Sendung letzten gotischen Ausdrucksgehaltes reicht naturgemäß zurück in die Werdezeit gotischer Gesinnung, in das 13. Jahrhundert, weshalb es sich, um zu einem endgültigen Ziele zu gelangen, als notwendig erweist, den Ablauf gotischer Gefühlsart vom 13. bis zum 16. Jahrhundert als eine Einheit aufzufassen und zu deuten.

Vielleicht ist in dem Rätselhaften, mit dem so manche Züge gotischer Art geheimnisvoll umwoben sind, das eine am erstaunlichsten, daß diese Kunst eines überfeinerten, aristokratischen und deshalb gar sehr ausschließlichen Lebensgefühles, als das sich die junge Gotik, namentlich in Frankreich darstellt, über drei Jahrhunderte hin Geltung und lebendige Kraft bewahrt hat. Es gibt, genau betrachtet, innerhalb der ganzen Geschichte der abendländischen Kunst keinen Zeitstil, — weder der romanische Stil, noch der des Barock- oder Rokoko kann irgendwie in Frage kommen, — der über einen so lang ausgedehnten Zeitraum geherrscht hat. Noch dazu in einer Zeit, in der eine unübersehbare Fülle wichtiger geistiger Entscheidungen fiel. Diese eine Tatsache, die man sich immer wieder vor Augen halten muß, ist für das, was man als Stil der gotischen Formgestaltung zu bezeichnen pflegt, von einschneidender Bedeutung. Denn wenn es richtig ist, daß während eines Zeitraumes von drei Jahrhunderten ein Formgefühl wirkte, demzufolge innerhalb dieses wechselvollen und sehr ausgedehnten Zeitraumes alles künstlerische Erleben die wesentlichen Merkmale ein und desselben festgefügten Stiles aufweist, wie es in der Gotik der Fall ist, dann muß der Zwang zur gotischen Formäußerung über alles Maß hinaus stark gewesen sein. Wie sehr und wie oftmals die aufeinanderfolgenden Geschlechter der gotischen Zeit ihre Lebensinhalte und ihr Lebensideal gewechselt haben mögen, immer blieb sich gleich das schier unabänderliche Gesetz, diese Inhalte und diesen Lebenswillen in das eindeutig klare Gefüge der gotischen Form einzuschließen. Deshalb kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die gotische Formgesinnung auch über Wesenszüge deutscher Art bedeutungsvollen Aufschluß zu geben in der Lage ist.

Weshalb in der deutschen Kunst gerade die Plastik seelenvoller Träger des künstlerischen Willens des gotischen Zeitalters ist, ist leicht begreiflich. Kaum ein anderer Zweig der künstlerischen Betätigung hat in jedem der drei Jahrhunderte gotischen Formwillens so unmittelbar im Brennpunkte des künstlerischen Wollens gestanden wie die bildnerischen Schöpfungen. Formte sich im 13. Jahrhundert in der Plastik die Größe, die Wucht und Straffheit kraftwirkenden Willens, so war es im 14. Jahrhundert das mehr der Allgemeinheit zugängliche Gefühl für die empfindsame Weichheit eines lyrischen Stimmungsgehaltes, während im 15. Jahrhundert der ausgeprägte Sinn für die Wirklichkeit alle Formen des Kunstwerkes sich mehr und mehr den Formgebilden der Natur annähern ließ. Obwohl dieser Wandel von Inhalt und Gehalt in einschneidendster Weise wirksam wurde, blieb dennoch das Gesetz und der innere Rhythmus des gotischen Formaufbaues und -ablaufs bestehen, sodaß die Gesamtheit aller kompositorisch wichtigen Werte trotz allem stets den Eindruck gotischer Formäußerung erweckt.

Will man den Geist gotischer Form erfassen, muß man das gotische Wesen absetzen gegen die Eigenart der voraufgehenden und der folgenden Zeiträume. Der romanische Stil, aus dessen folgerichtiger Umdeutung die Formensprache der

Gotik erwuchs, ist kosmopolitischer Natur. Wie er bis in die feinsten geistigen und seelischen Verzweigungen hinein in den übervölkischen Gedankengängen des im Osten geborenen Christentums wurzelt, so sind alle Formen, in denen die wesenhaften Lebenswerte der Zeit des romanischen Mittelalters Gestalt gewannen, aus Mischung verschiedengearteter Elemente hervorgegangen. Weder Wesenszüge rein abendländischer Art, noch auch Merkmale einer heimisch gebundenen und in heimischer Erde verwurzelten Gesinnung spielen bei dem Formaufbau des romanischen Stiles die entscheidende Rolle. (Taf. 1—4)

Nur eine kurze Zeitspanne unmittelbar vor dem Entstehen des gotischen Stiles verinnerlicht sich das strenge übersinnliche und übervölkische Wesen der romanischen Formensprache auf dem Wege der Schöpfung nationalheimischer Eigenwerte. Wo diese Umstellung, wie z. B. im Rheinlande, frühzeitig bemerkbar wird, etwa um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts, kann der spätromanische Stil als Wendepunkt gelten auf dem Wege, den inneren Sinn gotischer Geistesart zur Entfaltung zu bringen.

Über das Ende der Gotik, namentlich in der rheinischen Kunst, ist wenig zu sagen. Die Gotik stirbt langsam dahin. Es entsteht im wahren Sinne des Wortes eine Leere. Es gibt kurz nach dem 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in den Rheinlanden keine Kraft von schöpferischer Gewalt. Was an Werken der Kunst geschaffen werden soll auf Grund irgendeines Auftrages oder, so scheint es oft, einer Liebhaberei, hat mit künstlerischer Ausdrucksgestaltung und verinnerlichter Steigerung eines Lebensgefühles nichts mehr zu tun. Das gotische Formgefühl hat im Laufe dreier eindrucksvoller und innerlich angespannter Jahrhunderte sich selbst verzehrt.

Worin besteht nun die Wandlung vom romanischen zum gotischen Stil? Geht man auf die Quellgebiete schöpferischen Seins zurück, kann die Beantwortung dieser Frage in aller Einfachheit lauten: die gotische Gesinnung kündigt sich an durch ein neues, bisher nicht dem Bewußtsein erschlossenes Gefühlsleben des abendländischen Menschen. Die unübersehbar reiche Fülle abendländischer Gefühlsversunkenheit, die im Wechsel der Jahrhunderte oftmals einen wirkungsvollen Gestaltwandel erzwang, sie beginnt im 13. Jahrhundert in der Form des gotischen Stiles der abendländischen Menschheit bewußt und offenbar zu werden. Es kann keinem Zweifel unterliegen, sofern man die Gesamtheit aller wesenhaften Lebensäußerungen des gotischen Zeitalters einmal als Einheit zu umfassen und zu deuten gewillt ist, daß dieses erstmalige Erwachen des abendländischen Gefühles zu Erschütterung und leidenschaftlicher Erregung führte. Diese Gefühlsstärke war von einer Mächtigkeit, daß sie nicht selten von einer Generation in die andere übergeleitet wurde, eine Erscheinung, die im geistigen Leben der Völker des Abendlandes keineswegs die Norm bildet. (Taf. 5, 9, 13, 15, 35, 41, 45, 69, 79)

Dieses Sichfinden im eigenen Gefühlserlebnis, dieses Bewußtsein, in sich selbst alle Möglichkeiten des Lebens umschlossen zu halten, gleichsam Herr zu sein über die schaudervollsten wie innigsten, die zartesten wie gewaltigsten Schicksale des Erlebens, diese Findung des eigenen Selbst und die damit verbundene Setzung dieses Selbst als Norm des Lebens durchwühlte alle schöpferischen und gestaltenden Kräfte in einem Maße, daß dieser Umschwung vom romanischen zum gotischen Formgefüge als der gewaltigste Wandel bezeichnet werden muß, den die Kunst-

geschichte kennt. Auf der Innigkeit und Tiefe des neuen gotischen Fühlens ruhen die treibenden Kräfte, die diesen Formwandel zur Gotik allein verständlich machen.

Was dem romanischen Stile das Gepräge des Geistigen gibt, das ist die unnahbare Hoheit und die vom Irdischen erlöste, nur reinem und innerlichem Gefühl wahrnehmbare Größe einer weltentrückten Versunkenheit im Göttlichen. Der Schöpfer des romanischen Kunstwerkes, mag es nun der Baumeister eines Domes, der Bildner monumentaler plastischer Gestalten, der Former edlen kunstgewerklichen Gerätes sein, ist völlig von aller irdischen Schwere unberührt, sodaß in ihm nichts anderes zu wirken scheint als eine geradezu mystische Einheit mit den wirkenden Mächten der im übersinnlichen lebenden Gottesidee. (Taf. 1, 3, 4) Solche Auffassung ist den im Irdischen verstrickten Menschen späterer Jahrhunderte so unfaßbar, daß es in allen Zeiten der abendländischen Kultur nur wenige Menschen gab und gibt, deren Seele einen Zugang und einen Weg in diese schönste Ferne menschlicher Empfindungskraft zu finden vermochte.

Der Tag der Geburt der Gotik bedeutet demgegenüber einen Gehalt- und Wesenswandel. Das Menschliche, das aus Erde und Leben dem Tagtäglichen zuströmt, wie es dem Ewigkeitsdenken der Menschheit in Sorge wie Freude verbunden ist, dieses vom Irdischen erfüllte Menschliche ringt um Anerkennung. Gerade in der Frühzeit seines Werdens, in den Jahrzehnten vor der Mitte des 13. Jahrhunderts, bricht dieses erste rein menschliche Fühlen in sprunghafter Leidenschaft aus den bisher sorgsam gehegten Grenzen eines weltentrückten Einsseins mit Gott. (Taf. 4, 5—14)

Was an übersteigertem Ausdruck der Freude und des Schmerzes, an glaubensstarkem Schauen, an höchster Verinnerlichung von der edelsten Empfindung seelenvoller Hingabe bis zur seltsamsten Form der Grimasse gestaltet werden kann, das zeigen die Werke des spätromanischen Stils wie die der jungen Gotik am Rhein wie in Sachsen, in Mittel- wie in Süddeutschland. Schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, nachdem sich Form und Wesen der jungen Gotik gefunden hat, wird Tiefe und Reinheit einer überströmenden Gefühlsinnigkeit so unmittelbar als sichtbares Ziel alles künstlerischen Seins empfunden, daß es fast scheint, als sei jedes Formmerkmal gotischer Art aus dieser Gefühlsbetontheit hervorgegangen. Sowohl der Wohllaut des süßen Lächelns der zarten gotischen Mädchengestalten wie die zitternde Zerbrechlichkeit schlanker Körper, wie auf der anderen Seite die edle Straffheit krafterfüllter Bewegung oder der sprießende Wuchs gertenschlanker Leiber, alles wurzelt in dem Entzücken, das die schöne Diesseitigkeit des wirklichen Lebens im Gegensatz zu der bisher einzig und allein anerkannten Macht des Jenseits den Menschen in vollen Zügen atmen läßt. (Taf. 10, 11, 13, 18—21)

Hier ist der Angelpunkt der neuen Weltstellung und Geltung des gotischen Menschen des 13. Jahrhunderts. Wenn auch dieser gotische Mensch nebenher erfüllt war von Anregungen, die den philosophischen Gedankengebäuden der Scholastik und Mystik entsprangen, so haben diese vom wirklichen Sein abgelösten Gedanken, so haben die fundamentalen Begriffe des Sensualismus und Spiritualismus innerhalb der herrlichen Sinnlichkeit der gotischen Kunst doch in keiner Weise die Bedeutung, die ihnen durch nachträgliche philosophische Deduzierung heute zugeschrieben werden soll. Die größten Werke gotischer Gestaltungsfreude sowohl in Frankreich in Chartres, Laon, Amiens, Reims wie in Deutschland in Straßburg, Trier, Bamberg, Naumburg, Mainz, Köln sprechen gegen eine auch nur

halbbewußte Verankerung des Fühlens in den Schemen abstrakt-philosophischer Begriffe.

Wer glaubt, daß die Grundanschauung gotischer Gestaltungsweise solcher Art in Leben- und Sinnenfreude verwurzelt ist, für den wird die Einheit der Formensprache, wenn sie auch durch drei Jahrhunderte hindurch bestanden haben soll, nicht mehr so unerklärbar und rätselvoll sein, wie es den Anschein hat, für den wird sich auch unschwer die Einstellung finden lassen, die eine Deutung der gotischen Form ermöglicht.

Will man Sinn und Wesen der gotischen Plastik deuten, ist es zunächst wichtig, zu wissen, was gotisch sei. Aus der Geschichte der gotischen Plastik ist eine Antwort auf diese Frage nicht leicht zu gewinnen. Denn wo und wann beginnen die ersten gotischen Formen sich durchzuringen? In Frankreich geschieht es schon im 4. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts, in den Rheinlanden und im übrigen Deutschland erst fast hundert Jahre später. Dabei ist noch keineswegs Übereinstimmung erreicht in der Anschauung, daß die Meisterwerke um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Bamberg, Straßburg, Naumburg einzig und allein von gotischer Stilgesinnung getragen sind. Und weiter: vergleicht man Werke der Kunst des 13., 14. und 15. Jahrhunderts, so ist es oft schwer, eine zwingende Einheit der Stilauffassung zwischen ihnen zu begründen, obwohl der allgemeine Stilwille während dieser drei Jahrhunderte zweifellos ein und demselben Ziel zustrebt.

Wenn als das Ziel gotischen Gefühlslebens die Annäherung an die Natur, die Eroberung der Wirklichkeit bezeichnet wird, dann ist der eigentliche Beginn gotischer Formgestaltung verhältnismäßig leicht wahrnehmbar. Denn durch die Gotik wurde Kraft der Annäherung an Wirklichkeit und natürliches Fühlen, die eigentlich romanische Formanschauung aufgelöst, diese mittelalterliche Gestaltungsweise, die in allem Sinnlichen und Sichtbaren nur ein Zeichen, nur ein Sinnbild des Übersinnlichen sah. Die Gotik bedeutet demgegenüber Aneignung der sichtbaren Dinge der Welt und Durchgeistigung und Durchpulsung dieser Dinge der Sichtbarkeit mit rein menschlichen Erlebniswerten.

Nun sagt dies Ziel der Gotik, die Wirklichkeit mit der Fülle und der Schönheit des Sinnlichen in die Kunstformen einzubeziehen, noch nichts aus über die gotischen Formmerkmale selbst. Die Bildung dieser Formen wird durch allgemeine Grundanschauungen der Zeit ebenso bestimmt, wie durch vielerlei Einzelbeobachtungen. In ersteren gehört vor allem das bis dahin unbekannte, völlig neue gotische Raumgefühl, das Raumgestaltungen von ungeheuerer Machtfülle erstehen ließ. Die Wirkung des gotischen Domes ist es, die die Plastik wie nicht selten auch die Malerei und das Kunstgewerbe der Wirkung reiner Raumschöpfungen unterfan sein läßt.

Damit sind der gotischen Bildnerei im Verhältnis zur romanischen zwei wesentlich neue Anschauungsweisen erstanden. Einmal die Befreiung aus geistigem und innerlichem Zwang kraft des neuen Verhältnisses zur Natur und zu den naturgegebenen Gefühlen der Menschen. Der Künstler ist erlöst von seiner Gebundenheit an die majestätisch drohende Wucht der oft übermenschlichen Größe des Ausdrucks romanischen Stilwillens. Er sieht nicht mehr Übersinnliches in die natürliche Welt hinein. Er vermag sich leidenschaftlich seinem Gefühle wie der Natur hinzugeben.

Aber was er so an äußerer Freiheit gewann, wurde ihm hineingezwungen in eine straffe, innere Gesetzmäßigkeit der Form. Denn jede künstlerische Form, die er auszuführen beabsichtigte, gewann ihr eigentliches Leben, ihren inneren Sinn nur dadurch, daß sie sich einfügte in das Gesamtkunstwerk des geformten Raumes. So ist das seltsame Widerspiel zu verzeichnen, daß sich aus Freiheit und Gebundenheit die neue Kunstform der Gotik bildete. Nur soweit und so lange beide Mächte formgestaltende Wirkung und Geltung besitzen, gehört ein Kunstwerk in den Bereich gotischer Stilgesinnung.

Geht man von dem Ausdruck des Seelischen aus — davon auszugehen ist vonnöten, da ja nur dies, eine seelische Wirkung bewußt zu erzwingen, letzte Absicht eines Künstlers sein kann —, so ist allen gotischen Werken Eindringlichkeit und Innigkeit einer gesteigerten seelischen Belebtheit eigentümlich. Die von den starken Mächten inneren Fühlens getragene seelische Spannung bewegt sich zwischen den Polen einer kaum geahnten Empfindung innigsten Miterlebens und der leidenschafterfüllten Hingabe an die strömende Fülle hinrauschenden Gefühls. Immer aber wird, soweit das eigentliche Wesen der Gotik spricht, Gefühlsbeteiligung im Sinne eines echt menschlichen Mitleidens und Mitlebens, den künstlerischen Ausdruck jeglichen gotischen Werkes bestimmen. (Taf. 6, 10, 13, 16, 18, 26, 28)

Daher ist es verständlich, daß das Antlitz des gotischen Menschen eine seelenvolle Belebung erfährt, die, was die Sichtbarmachung inneren Fühlens anbetrifft, in den Zeiten des romanischen Stils durchaus unbekannt war. Unbekannt im Wesentlichen deshalb, weil die bewußte Wahrnehmung der von Mensch zu Mensch wirkenden Innigkeit der Empfindung im 11. und 12. Jahrhundert noch keineswegs Inhalt künstlerischen Erlebens geworden war.

Vergleicht man die geradezu übermenschliche Ruhe und Hoheit, die die Köpfe romanischen Stils der Sphäre des Menschlichen entrückt, mit den ersten Versuchen eines gesteigerten gotischen Fühlens, so wird unvermittelt das eine klar: das gotische Antlitz ist ganz und gar erfüllt und durchpulst von der willenlosen und endgültigen Hingabe an ein Gefühl, an eine Leidenschaft, wie sie in dieser oder in ähnlicher Form dem Leben eines jeden Menschen einmal Inhalt und Würde, Sehnsucht oder Wunschlosigkeit verleihen kann. Das zarte Lächeln der Liebe, das selbstbewußte der heiteren Freude, die Verzweiflung des Schmerzes, die Herbheit der Trauer, jede noch so alltägliche und allgemeine Gefühlserregung kann zum Wesenszuge eines Kunstwerkes werden. Denn Mensch und Erde sind dem Bewußtsein des Künstlers vertraut geworden. Und alle irdische Begebenheit vermag in ihren Folgen und Ursachen das Antlitz als Spiegelbild der Seele menschlich zu berühren, zu verklären, zu entstellen. (Taf. 36, 40, 45—54, 58—61, 68—70)

Dieser Wandel der Gesinnung, der von der einzigartigen und einmaligen Welt des Göttlich-Übersinnlichen zu der so leicht faßbaren des Irdisch-Menschlichen führte, bedeutet für die abendländische Kunst eine gewaltige Tat. Denn von dem, was vorher war, von der ruhevollen Schönheit tiefen Ernstes, von der unnahbaren Würde überirdischer Hoheit hat sich die abendländische Kunst seitdem gelöst.

Was die gotische Formensprache anbetrifft, so besteht der Wille nach harmonisch-einheitlicher Gestaltung im Sinne des gotischen Stils darin, daß alle Formen derart gestaltet werden, daß sie den Gefühlsausdruck des Antlitzes fördern und heben. Auf dem Wege zu diesem hohen Ziele eine überreiche Fülle

von Darstellungsmitteln und phantasievollen Formen geschaffen zu haben, ist höchste Lust des schöpferisch unersättlichen gotischen Bildners.

Der gotische Bildner ordnet dem Gefühlsausdruck willig die Körpergestaltung unter. Die eine Tatsache, daß Liebe als holdselig und süß empfunden wurde, beweist, wie sehr die gotische Gefühlswelt dem wirklichen Leben zugetan war. Doch wenn auch dieses Bewußtsein des Wirklichen bestand, so gestattete es dennoch nicht, den Körper tatsächlich in Wirklichkeitsformen zu gestalten. Denn Form und Gestalt der Natur würde der Innigkeit des Gefühlsausdrucks allzu leicht Abbruch getan haben. Deshalb fügt sich in der jungen Gotik des 13. Jahrhunderts das Bild erstrebenswerter Körperschönheit ganz der anschmiegenden Zartheit einer lyrisch-weichen Empfindsamkeit an. Statt harter Festigkeit stählerner Körper wird eher der im Gefühl vergehende, der irdischen Schwere enthobene Körper geformt. Da zu solcher Aufgabe schönheitsvolle Vorbilder des öfteren nicht entbehrt werden können, scheinen Gestalten der griechischen Plastik des 4. Jahrhunderts, vornehmlich der seelenvollen Hingabe Praxitelischer Art, dem gotischen Körperideal die Richtung gewiesen zu haben. Da aber die Sinnlichkeit des unbekleideten schönen Menschenleibes der gotischen Welt noch fern lag, übertrug sich alles sinnlich-plastische Gefühl auf die schönheitsvolle Formung der Gewandung. Das war der Grund, weshalb Gewandstatuen entstanden, die geradezu entkörperlicht, d. h. körperlos wirken. (Taf. 11, 18, 22, 23, 27, 29)

Sowohl in Straßburg und Trier, wie auch in Xanten und in Köln wurden Bildwerke zartester Körperhaftigkeit und innigsten Gefühlausdrucks geschaffen. Wenn, wie in Naumburg und Mitteldeutschland überhaupt, ein robusteres Fühlen den Körpern unmittelbar Sinnenhaftigkeit und straffe Festigkeit naturhaften Gepräges verlieh, erscheint die geheimnisvolle Wirkung der gefühldurchströmten Gotik naturgemäß abgeschwächt.

Bezeichnend für die gotische Auffassung von Körperschönheit ist die scheinbare Hinfälligkeit und Zerbrechlichkeit des Leibes. In weicher Wellenbewegung werden Kopf, Schultern, Hüften und Beine aus der senkrechten Mittelachse ausgebogen, sodaß in gleitender Linie das Gewand eine durch den Schwung der Bewegung bedingte gefühldurchzitterte Einheit bildet. Auf Standfestigkeit, Körperrundung, Schwere und Massigkeit wird geringster Nachdruck gelegt. Wie das Lächeln des Antlitzes oder der leidvolle Ausdruck des Schmerzes nur wie ein Hauch dahinhuscht, so wird auch die in der Lotrechten wirkende Schwerkraft des Körpers aufgelöst, um in der gleitenden Schwingung weicher Wellenbewegung, sei es des Gewandes, sei es der Körperlinien hinschwindend zu vergehen. (Taf. 26, 28, 30, 51, 69, 72)

Und zwar so, daß die Bewegung der Glieder, die Geste von Hand und Arm im kompositorischen Aufbau wesenhafte Bedeutung gewinnen. Nichts kann neben dem Ausdruck des Antlitzes von innigerem Leben des Seelischen erfüllt sein als die Beseeltheit der Hand, die verhaltene Geste des Armes. (Taf. 8, 10, 45, 65, 70, 77)

Die Formen und Darstellungsmittel, die diese Gestaltung eines geheimnisvollen innerlichen Lebens zuwege brachten, sind im Beginne gotischen Stilempfindens mehr oder weniger allgemein. Wie sie in Frankreich am frühesten das Wesen der abendländischen Liebe und der abendländischen Gefühlsbetontheit in den Meisterwerken gotischer Kathedralplastik aufblühen ließen, so fanden Formen verwandter Gesinnung von hier aus allenthalben Einlaß in das geistige Leben des Abendlandes. Die Frankreich benachbarten Rheinlande bilden im Gesamtorganis-

mus der gotischen Kunst des Abendlandes denjenigen Teil, innerhalb dessen aus der Mischung der Sinnenfreude der romanischen und der Gedankenschwere der germanischen Rasse die gehaltvollsten Schöpfungen entstanden.

Als Grundzug gotischer Formung ist die Beziehung aller Bewegungsvorgänge auf die Lotrechte zu bemerken. Während im romanischen und namentlich im spätromanischen Stil rheinischer Prägung das Bestreben allenthalben deutlich ist, die vielfältigsten Reize schmuckvoller Zier in fast wirrem Durcheinander über die ganze Oberfläche der plastischen Gestalten sich ausdehnen zu lassen, stellt der gotische Formenkanon demgegenüber das Gesetz auf, vor allem anderen zunächst einmal die Ausdehnung der Senkrechten wirken zu lassen. So unmittelbar formwandelnd wirkt diese Einstellung, daß in den Werken der Kathedrale von Chartres die menschlichen Leiber nicht anders als Säulen wirken, deren erstarrte Oberflächen wie mit parallelen Rillen geziert erscheinen. Daß in Straßburg, Bamberg und Trier dieser Kompositionsweise die herrlichen Reize des organisch belebten Körpers hinzugefügt wurden, findet seine Erklärung in dem allgemeinen Gang der Entwicklung, die insbesondere in Frankreich schrittweise eine dem Schönheitsideal angenäherte Wirklichkeitsform sich ausbilden ließ. Wie oft ist die schwingende Bewegung weniger großer durchgehender Gewandzüge, die in einheitlichem Schwung Kopf und Füße verbunden erscheinen läßt, derjenige Formgedanke, dem in zündender Eindringlichkeit sich alles andere unterordnet. Selbst noch in den Kölner Domchoraposteln aus dem 2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts bleibt dieser Formgedanke der jungen Gotik herrschend. (Taf. 9, 11, 22, 23, 28, 30—32, 37—39, 50, 51, 57—59, 66—69, 72—73)

Aus diesem einen Willen, Reichtum und zugleich Geschlossenheit des kompositorischen Aufbaues allein dadurch zu gewinnen, daß jegliche Form, und scheine sie auch noch so gering, dem spannungsstarken Bewegungsrhythmus in der Vertikalachse von unten nach oben oder von oben nach unten sich einfüge, erklärt sich die artreiche Vielgestaltigkeit gotischer Darstellungsmittel. Wenn es im 13. Jahrhundert die schlanke und schmiegsame Blockform ist, die oft wie mit einem schönheitsvollen Gewebe von Rillen die Oberfläche leichthin bewegt erscheinen läßt, während der plastische Gesamteindruck aus dem sparsamen Wechsel großer beherrschender Flächeneinheiten Nutzen zieht, hat das 14. Jahrhundert schon eine stärkere Vorliebe für die wandlungsvolle Vielgestaltigkeit gegensätzlicher Formwerte. Die großen und gleitenden Linienzüge der beherrschenden lotrechten Hauptfalten werden durch weichlich schwingende Kurven unter einander verbunden, eine Auffassung, die in besonderer Lebhaftigkeit das kompositorische Gefüge der Kölner Domchorapostel bestimmt. Die bisher blockhaft gerundeten Körperformen beginnen sich mehr und mehr der zweidimensionalen Fläche anzunähern, derart dem Bewegungsdrang der Linien ein ausgedehnteres und freieres Feld der Betätigung schaffend. So wird mit der größeren Reichhaltigkeit der Verknüpfung der Formen die Bewegung nicht selten stockender und herber. In diesen Hemmungen offenbart sich am sichtbarsten der aus dem Stil der jungen Gotik abgeleitete Stil der Gotik des 14. Jahrhunderts. (Taf. 11, 14, 21—23, 31, 34, 37—39, 44—59, 66, 67, 73, 75)

Wie sich dann durch das gesteigerte Raum- und Wirklichkeitsgefühl des 15. Jahrhunderts das Flächenhafte in das zerklüftete Bewegte der räumlich unterschiedlichen Schichten und Formen überträgt, ist auf der ganzen Linie gotischen

Formwandels mit aller Deutlichkeit zu verfolgen. Ein ausgesprochen plastisches Formdenken läßt eine Fülle von rundplastisch gestalteten Einzeldingen entstehen, die durch angespannteste Bewegung in den immer noch herrschenden vereinheitlichenden schwingenden Bewegungszug der gotischen Vertikalbetonung hineingezwungen werden. Derart, daß bisweilen die Komposition des 14. Jahrhunderts sich von der des 15. nur dadurch unterscheidet, daß die Gegensätze der tiefsten Schatten und der höchsten Lichter sich um ein Bedeutendes, und daher Wesenhaftes, vergrößert haben. Licht und Schatten schaffen nunmehr, im 15. Jahrhundert, was vordem die Linie und die Fläche gewirkt haben. (Taf. 28, 67, 69)

Ist, wie es den Anschein hat, die Ausdrucksform gotischen Fühlens im 13., 14. und 15. Jahrhundert vielgestaltig und dennoch einheitlich, so darf die Frage nicht unbeantwortet bleiben, welche Triebkräfte in den einzelnen Zeitabschnitten das der Zeit gemäße Wesen des plastischen Ausdrucks gewinnen ließen. Allem gotischen Schaffen gemeinsam ist das Streben nach eindringlicher Sinnfälligkeit der geschaffenen Form. Die Wirkung des Kunstwerkes auf den Beschauer wird bewußt in Rechnung gestellt, sodaß alle Sinne durch die überwältigende Macht des Eindrucks, dem der Beschauer verfällt, gefesselt werden. Immer wieder müssen im Laufe der gotischen Formentwicklung neue Wirkungsweisen ersonnen werden, um die bisher üblichen altvertrauten zu übersteigern. Daher trug es sich zu, daß der Gewinn an vielgestaltigen Darstellungsmitteln geradezu als ein künstlerischer Gewinn angesehen wurde. Scheint doch nicht selten der zunehmende Reichtum an Darstellungsmitteln wie an gestaltenreichen Einfällen für ein und dasselbe erachtet worden zu sein wie die Steigerung der seelischen Wirkung oder des fesselnden Eindrucks.

Auf Schritt und Tritt läßt es sich wahrnehmen, wie die künstlerische Absicht jeder Generation darauf abzielte, die Ergebnisse der Vergangenheit durch eigene Gedankenarbeit, durch eigene Formphantasie zu überbieten. Dadurch wurde zwar eine gewisse Folgerichtigkeit in der Verwertung und Ausdeutung des einmal vorhandenen Kunstgutes erreicht, zugleich aber das künstlerische Wollen auf einen Weg gezwungen, der mehr und mehr von den innerlichen Kräften der Seele fort zu den rein äußerlichen Wahrnehmungen des Auges führte. Dergestalt daß man im Verhältnis zur Innerlichkeit der jungen Gotik und der Kunst des 14. Jahrhunderts die Fülle der Kunstwerke des 15. Jahrhunderts als Werke der „Augenkunst" bezeichnen kann. Oder anders ausgedrückt: je mehr sich das auf Eindruck und Wirkung gerichtete Schaffen des gotischen Künstlers von der im romanischen Stil allein wirkenden Innerlichkeit entfernte, umso reicher wurden die Hindernisse, die überwunden werden mußten, um ein Kunstwerk allein durch den reinen und vollen Klang des Seelischen wirken zu lassen. Der Gefahr der Veräußerlichung konnte sonach die gotische Kunst, da sie von Anfang an auf Wirkung eingestellt war, nicht entgehen. Umso weniger als seit Beginn des 15. Jahrhunderts im Abendlande eine geistige Bewegung einsetzte, für die die reinen Kräfte logischer Denktätigkeit einen wesentlicheren Wert besaßen als die Lebensform des Gefühls. Wird aber einmal, wie im 15. Jahrhundert, der bewußt berechnenden Tätigkeit des Verstandes in allen Lebensbeziehungen eine bedeutsame Rolle eingeräumt, müssen die im Gefühl verankerten un- und unterbewußten Regungen der schöpferischen Phantasie hinter den Verstand zurücktreten. Wohl bestand in reichem

Maße die Möglichkeit, auf Grund solcher Einstellung sich der Wirklichkeitsform zu bemächtigen; aber diese mit Mühe und Anstrengung gleichsam durch wissenschaftliche Kleinarbeit eroberte Wirklichkeit war nicht selten entseelt und entgeistigt.

Wenn sich dergestalt das Wesen der gotischen Sinnenhaftigkeit wandelte, mußte sich dieser Umschwung auch in der Wirkung des einzelnen Kunstwerkes bedeutsam offenbaren. Die Sinnenhaftigkeit des 13. Jahrhunderts war eingekapselt in den schönen Kern der abendländischen Liebe. Sie konnte nicht anders als diesem Gefühle Ausdruck geben. Und zwar mit dem Entzücken und der Hingabe, die diesem erstmalig anerkannten Gefühle naturgegeben zukommt. Im 14. Jahrhundert gleitet diese Sinnfälligkeit in die zarten Stimmungen einer den Menschen wie die Natur wie das All und Gott zugleich umfassenden Empfindsamkeit, der eine Vergeistigung alles Sinnlichen begehrenswert erscheint. Diese Vergeistigung nähert sich langsam und bedeutungsvoll dem Verstande, sodaß im 15. Jahrhundert die allen verständliche Klarheit des künstlerischen Organismus alle andere seelische Anteilnahme zu überwuchern droht. (Taf. 18, 52, 63, 73)

Den gleichen Weg nach gesteigerter Reichhaltigkeit durchwandelt die Form der gotischen *Komposition*. Auch sie, die in ihrem Wesen während dreier Jahrhunderte sich verwandt bleibt, verfällt im 15. Jahrhundert dem Banne gedankenklarer Rechnung. Sieht man in der harmonischen Geschlossenheit des kompositorischen Aufbaus einen Grundzug gotischer Wesenheit, so ist die Entwicklung von den Anfängen bis zum Ende gotischen Stilwillens leicht zu übersehen. Daß ein in sich geschlossenes und festes Gefüge der Bildform mit wenig Mitteln erzwungen werden kann, wenn Sinnen und Trachten sich auf ein eindeutiges Ziel einstellt, ist im Verlaufe der Kunstentwicklung des öfteren zu beobachten. Einheit und Geschlossenheit in Aufbau und Gliederung der beseelten Form spricht am unmittelbarsten und in sinnlichster Stärke in solchen Zeiten des künstlerischen Geschehens, in denen das Kunstwerk nichts anderes sein will als knappester Ausdruck eines seelischen Vorgangs. In diesem Falle ist alle Wirkung *einer* beherrschenden Ausdrucksgebärde unterstellt. Es fällt leicht, in den Zeiten der jungen Gotik in jedem einzelnen Kunstwerk die beherrschende Linie, der sich alle Formen willig unterordnen, anzumerken. Erst vom 14. Jahrhundert an, wo die Formverknüpfungen auf den betonten Flächeneinheiten reicher und verwickelter werden, beginnen sich die einzelnen Darstellungsmittel gegenseitig den Rang abzulaufen. Neben einer ausdrucksvollen Linie soll zugleich eine Schar zarter Linienverschlingungen wirken, soll zugleich der Klang lebensvoller Flächeneinheiten mitsprechen, soll endlich gar die im Raume wirkende reliefplastische Form eigenen Sinn besitzen. Solange es der Künstler unternimmt, irrational, von der Kontrolle des Verstandes unberührt, auf sich selbst gestellt die Vereinigung so reicher Gegensätze zu lösen, gelingt der Stärke des gotischen Gefühles die Bewältigung dieser schwierigen Kompositionsform. Erst der nachhaltigere Einfluß der Verstandesauffassung des 15. Jahrhunderts häuft das Maß der Schwierigkeiten derart, daß manche überreiche und übersättigte Bildform die qualvolle Mühe erkennen läßt, die das umgrenzte Können des Künstlers auf sie verwendete. Da trotzdem, gotischem Menschentum entsprechend, die Leidenschaft der Hingabe und des Wollens das Gefühl reizen und aufstacheln ließ, den Reichtum der folgerichtig errungenen Darstellungsmittel durch höchste Spannung des seelischen Ausdrucks zu überbieten,

entstanden in dieser Zeit der virtuosenhaften Beherrschung aller gotischen Darstellungsweisen vereinzelt Kunstwerke, in denen die Ausdruckssteigerung um jeden Preis als das eigentliche Ziel dieser letzten Stilstufe der Gotik bezeichnet werden muß. Wenn auf dem Gebiet der Malerei Matthias Grünewald für diese Auffassung der kennzeichnendste deutsche Meister der Spätgotik ist, so wurden an plastischen Schöpfungen Werke verwandten Ausdrucksgehaltes sowohl am Oberrhein in Kolmar wie am Niederrhein in Xanten und Kalkar oder am Mittelrhein in Mainz geschaffen. Daß man zu dieser letzten Übersteigerung gotischer Formensprache gelangte, ist die Folge der gedankenklaren Auswertung der stets reicher werdenden Komposition spätgotischer Art. Nur weil die Darstellungsmittel im Laufe der drei Jahrhunderte gotischen Stilwillens sich so prunkvoll zur Reife entwickelten, wurde es notwendig, daß sich das stets lebensvolle und wirkungsbereite Gefühl dem Zwange gewaltigster Kraftanspannung unterwarf. Grund genug, daß nach dieser Höchstleistung gefühlbetonter Phantasietätigkeit die künstlerische Schöpferkraft in der Folgezeit erlahmte. (Taf. 25, 33, 62, 71, 74—79)

Sind im wesentlichen die Grundzüge der plastischen Gestaltung in der deutschen Kunst in den verschiedenen Schul- und Stammesgebieten nahe verwandt, so besitzt doch auch jeder umgrenzte Schulkreis dem Land- und Stammescharakter entsprechend seine persönliche Eigenart, wie jeder große Künstler trotz der Macht des Zeitstiles seine ihm eigene Sprache spricht. Um den rheinischen Klang in der rheinischen Spielart der deutschen Kunst wahrzunehmen, bedarf es einer Gegenüberstellung der Kunst der dem Rheinlande benachbarten West- und Ostgebiete. Die französische Kunst als Zweig der Kunst der früheutwickelten Südkulturen bevorzugt die leicht eingängliche sinnliche Schönheit der äußeren Formung, bevorzugt die durchsichtige unmittelbar erlebnisstarke Klarheit in Aufbau und Gliederung, bevorzugt auch die prägnanteste Form des wirklichkeitsähnlichen Naturgebildes. Dennoch gewinnt die Kunst der romanischen Rassenanschauung gotische Gefühlswärme. Wie der leichte Hauch auf einer zarten Frucht, ruht dieses Gefühl sinnlich fühlbar auf der schönheitsvollen Oberfläche der durch technische Vollendung ausgezeichneten Gestalten. Nicht selten geschieht es, daß Oberflächenschein und seelischer Ausdruck in koketter Grazie und Leichtigkeit eine untrennbare Einheit bilden. (Taf. 18, 19, 29, 30, 32, 39, 44, 59)

Auf der anderen Seite vermittelt die westfälische und vornehmlich die mitteldeutsche Kunst eine Anschauung, die der wuchtenden und breiten Schwere nordischen Grübelsinnes gemäß ist und die Strenge, Schärfe und Kantigkeit durch kein noch so inniges Gefühl gemildert erscheinen läßt. Wird die Freude oder der Schmerz zum wesenhaften Gehalt eines solchen Kunstwerkes, so wird der schöne Schein der Oberfläche diesem Gefühlsgehalt unerbittlich geopfert. Weil nur diese inneren Mächte des Seelischen Sinn und Wert besitzen, deshalb kann dem nordischen Künstler die Schönheit der Form Nebensache sein. Um so mehr ist das der Fall, je unmittelbarer deutsche Gefühlsart die schöpferische Gestaltungsgabe des Künstlers beherrscht. (Taf. 35, 41—43)

Daß sich so in den Rheinlanden südliche und nordische Art in mannigfaltiger Mischung einte, mag Veranlassung gewesen sein zu dem kaum überschaubaren Reichtum an Modulationen gotischer Gestaltungsweisen, die die rheinische Kunst auszeichnet. Die Kunst des Niederrheins hat einen Charakter von Härte und

Schnittigkeit, von Straffheit und Festigkeit der Form, wie sie im übrigen Rheinlande durchwegs unbekannt ist. Beredtes Zeichen dieses urtümlichen Sinnes für die eindringliche Körperhaftigkeit der plastischen Form ist die niederrheinische Schnitztechnik. In den meisten plastischen Schöpfungen des Niederrheines ist das Eichenholz unbestritten bevorzugt. Der schwere Block des Holzes wirkt ohne jeden farbigen Schein, allein durch den Ausdruck der formschaffenden plastischen Darstellungsmittel, durch Höhlung und Buchtung, Dehnung und Straffung, durch Linien und Flächen des Blockes. Vereinzelt nur und ausnahmsweise wird der Polychromie die Aufgabe zugewiesen, den plastischen Formkörper durch Farbe zu beleben und zu bereichern. Der niederrheinische Bildschnitzer fühlt in sich die Kraft, einzig und allein durch plastische Formeinheiten den prägnantesten seelischen Ausdruck hervorzuzaubern. (Taf. 38, 58, 64, 65, 68—80)

Demgegenüber denkt der Künstler des Mittelrheins vielmehr an prunkvolle Steigerung mannigfaltig vereinigter Wirkungsweisen. Er sucht und findet Mittel der Bereicherung des plastischen Ausdrucks in der Malerei. Die aus weichem Holz oder weichem Stein gearbeiteten Gestalten werden in den milden Glanz schönheitschimmernder Farbe gehüllt. Und wenn, wie in den mittelrheinischen Marmor- und Tonwerken, die Sprache der reinen Plastik erklingt, so geschieht es zumeist in einer süßen und bisweilen schlaffen Weichheit der Formbehandlung, die in den Gegensätzen von Licht und Schatten die bewußte Einstellung auf malerische Wirkung absichtsvoll wahrnehmbar macht. (Taf. 45—53, 61—63)

Das große Kunstgebiet der Kölner Schule, in dem als plastischer Stoff das Nußbaumholz bevorzugt wird, liegt in der Mitte zwischen nieder- und mittelrheinischer Art. Die empfindungszarte Weichheit des Mittelrheines wurde in Köln kaum je angestrebt, ebensowenig wie die Scharfschnittigkeit des niederrheinischen Schnitzstiles. Jedes Übermaß an Ausdrucksmitteln, jede gewaltsame Steigerung in die nur dem Gefühle zugänglichen Sphären einer das Maß überschreitenden Leidenschaft steht kölnischer Art fern. Das kosmopolitische Wesen der großen Stadt, die mit Paris wie mit Brüssel, Löwen, Gent und Brügge in enger Fühlung stand, verlieh dem maßhaltenden Schönheitssinn der romanischen Rasse gerade im Mittelpunkt rheinischer Kunst richtungweisende Macht. (Taf. 17, 20—27, 31, 37, 54, 55, 60, 66)

Da sich in der rheinischen Kunst ebenso vielgestaltig wie innig die Wirkungsweise und Form der südlichen und der nordischen Kunst verbindet, ist es verständlich, daß gerade im Rheinlande Kunstwerke entstanden, die an Reichhaltigkeit und Schönheit der Form wie an Innerlichkeit und Tiefe des Gefühles die Kunst der Nachbargebiete zu übertreffen in der Lage waren. Insbesondere erscheint die westfälische und mitteldeutsche Plastik wie die schwäbische Kunst Süddeutschlands der gereiften Ausdruckskraft der rheinischen Kunst nicht selten unterlegen. Fülle des Geschauten und Kraft, das Vielfältigste und Gegensätzlichste zur Einheit des Kunstwerkes zu binden, ist der gotischen Bildnerei in den Rheinlanden stets in dem Maße zu eigen, daß sie für jeden wesenhaften Ausdruck plastischer Gestaltung eine vorbildliche Lösung fand. Immer im Strome weltgeschichtlichen Geschehens dahinfließend, hat die Kunst in den Rheinlanden seit dem Beginne deutscher Kunstbetätigung einen schöpferischen Formsinn bewiesen, der sie befähigte, bis zum Ende der Gotik Werke von innerer Größe und sinnvoller Schönheit zu schaffen.

Vom Verfasser sind ferner folgende Werke erschienen:

Belgische Baudenkmäler. Leipzig, 1915; Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance. Straßburg, 1917; Die Aufgaben der Kunst. Bonn u. Leipzig, 1919; Die abendländische Kunst des 15. Jahrhunderts (I. Band der Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, hrsg. von Eug. Lüthgen) Bonn und Leipzig, 1920; Rheinische Kunst des Mittelalters aus Kölner Privatbesitz (I. Band der Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas, hrsg. von Eug. Lüthgen) Bonn und Leipzig, 1921.

Segnender Heiland
Trier

Köln, Samlg. Seligmann
Um 1180

Von einem Taufstein
Niederrhein

Köln, Kunstgew.-Mus.
A. 12. Jahrh.

Bischof=Kopf
Köln

Köln, Wallraf=Rich.=Mus.
E. 12. Jahrh.

Kruzifix
Köln

Köln, aus St. Georg
E. 12. Jahrh.

Vom Elisabethschrein
Rheinland

Marburg, St. Elisabeth
1. H. 13. Jahrh.

Vom Elisabethschrein
Rheinland

Marburg, St. Elisabeth
1. H. 13. Jahrh.

Vom Elisabethschrein
Rheinland

Marburg, St. Elisabeth
1. H. 13. Jahrh.

Vom Elisabethschrein
Rheinland

Marburg, St. Elisabeth
1. H. 13. Jahrh.

Prophet vom Elisabethschrein
Rheinland

Marburg, St. Elisabeth
1. H. 13. Jahrh.

Vom Elisabethschrein
Rheinland

Marburg, St. Elisabeth
1. H. 13. Jahrh.

Prophet
Trier

Trier, Liebfrauenkirche
M. 13. Jahrh.

Kruzifix
Köln

Köln, Smlg. Seligmann
2. H. 13. Jahrh.

Kopf Chriſti

Teilanſicht von No. 12

Apostel
Mainz

Mainz, Domkreuzgang
E. 13. Jahrh.

Pieta
Rheinland

Bonn. Provinz.-Museum
A. 14. Jahrh.

Teilansicht von No. 15

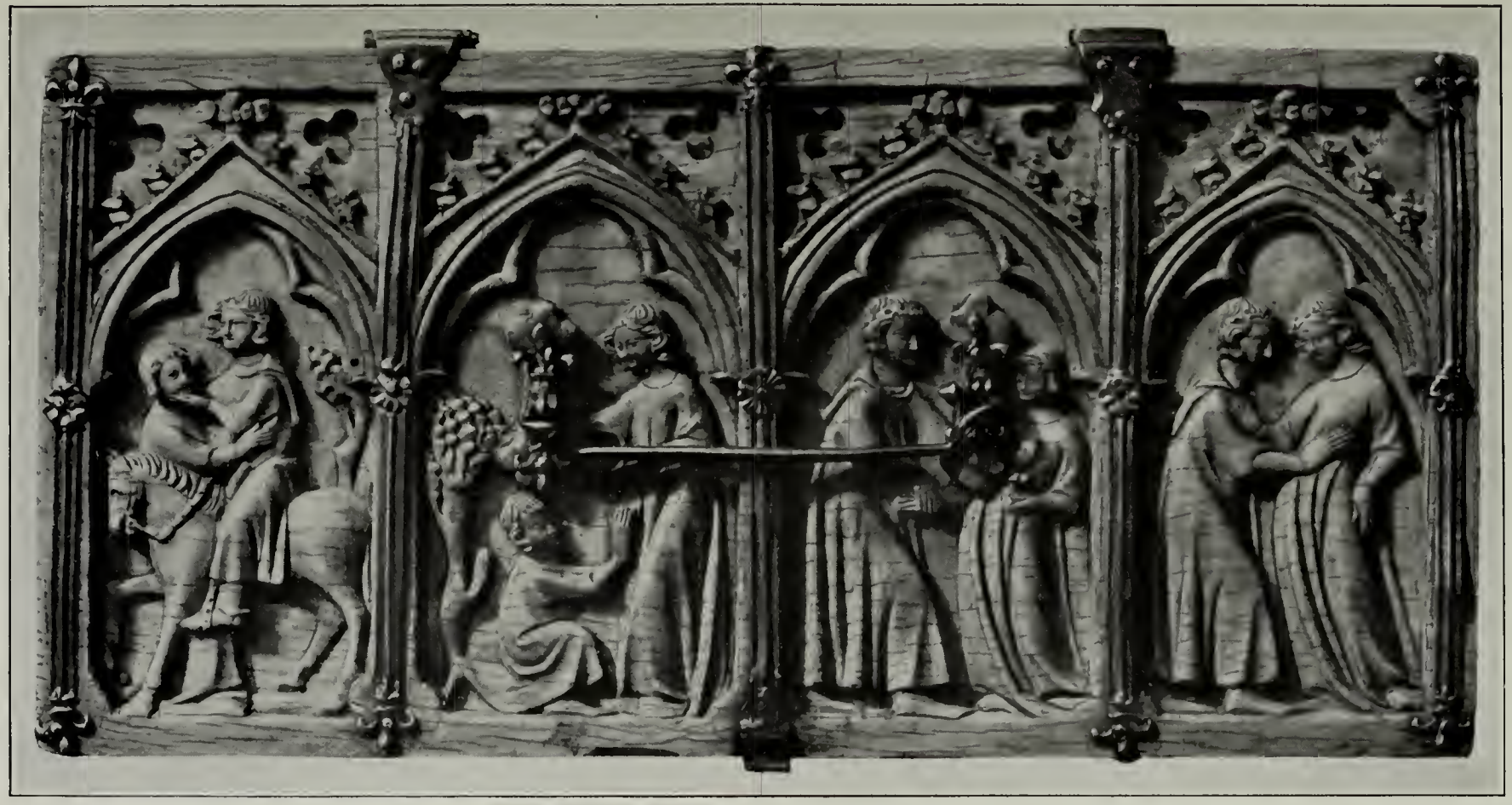
Bonn. Provinzial-Mus.

Handstütze vom Chorgestühl
Köln

Köln, St. Gereon
A. 14. Jahrh.

Vom Marcusschrein
Oberrhein

Mittelzell
A. 14. Jahrh.



Elfenbeinkästchen
Nordfrankreich

Köln, St. Ursula
A. 14. Jahrh.

Vom Wassenbergschen Chorgestühl
Niederrhein

Köln, Kunstgew.-Mus.
A. 14. Jahrh.

Vom Wassenbergschen Chorgestühl
Niederrhein

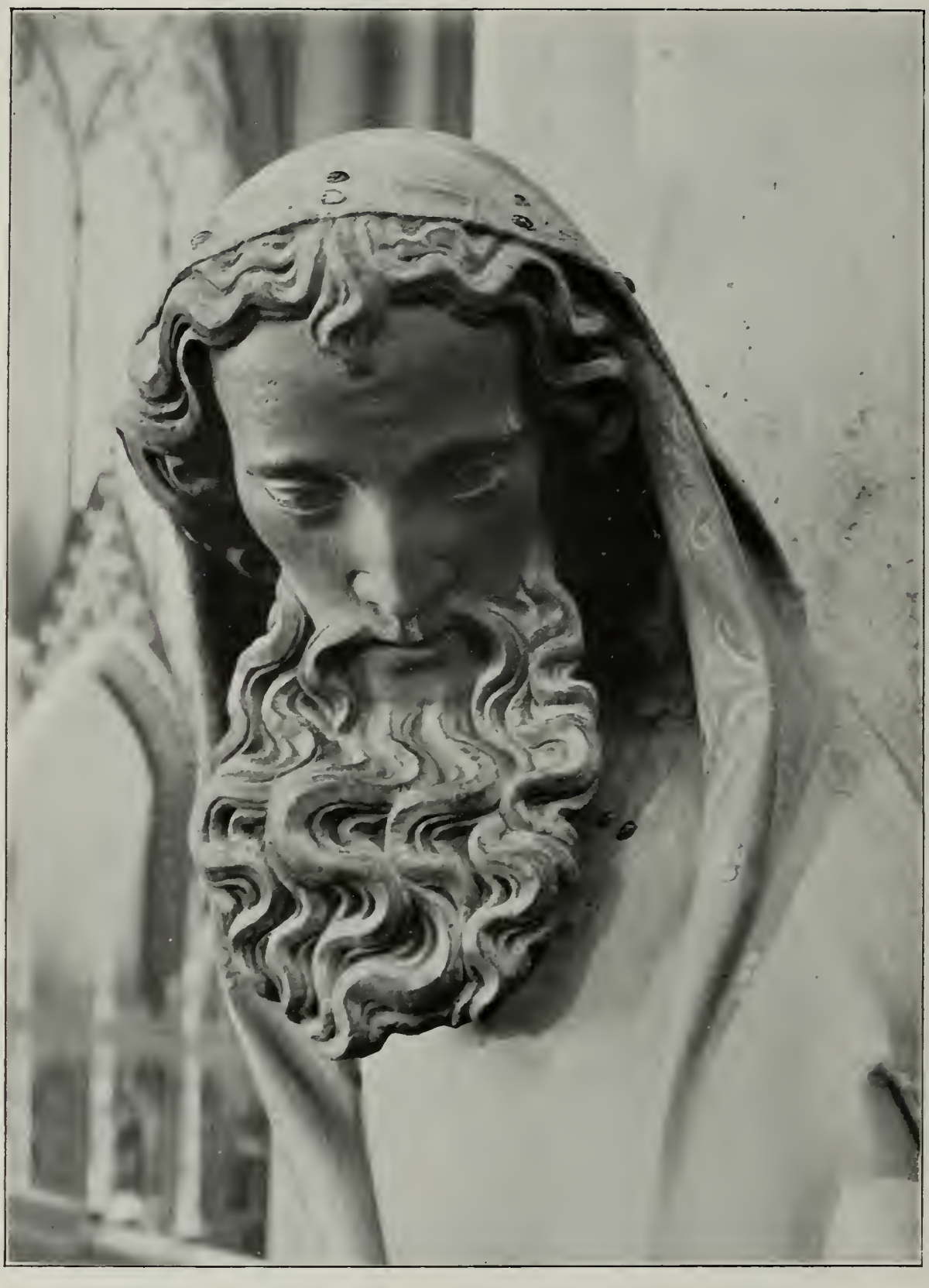
Köln, Kunstgew.-Mus.
A. 14. Jahrh.

Johannes
Köln

Köln, Domchor
Um 1322

Jakobus
Köln

Köln, Domchor
Um 1322

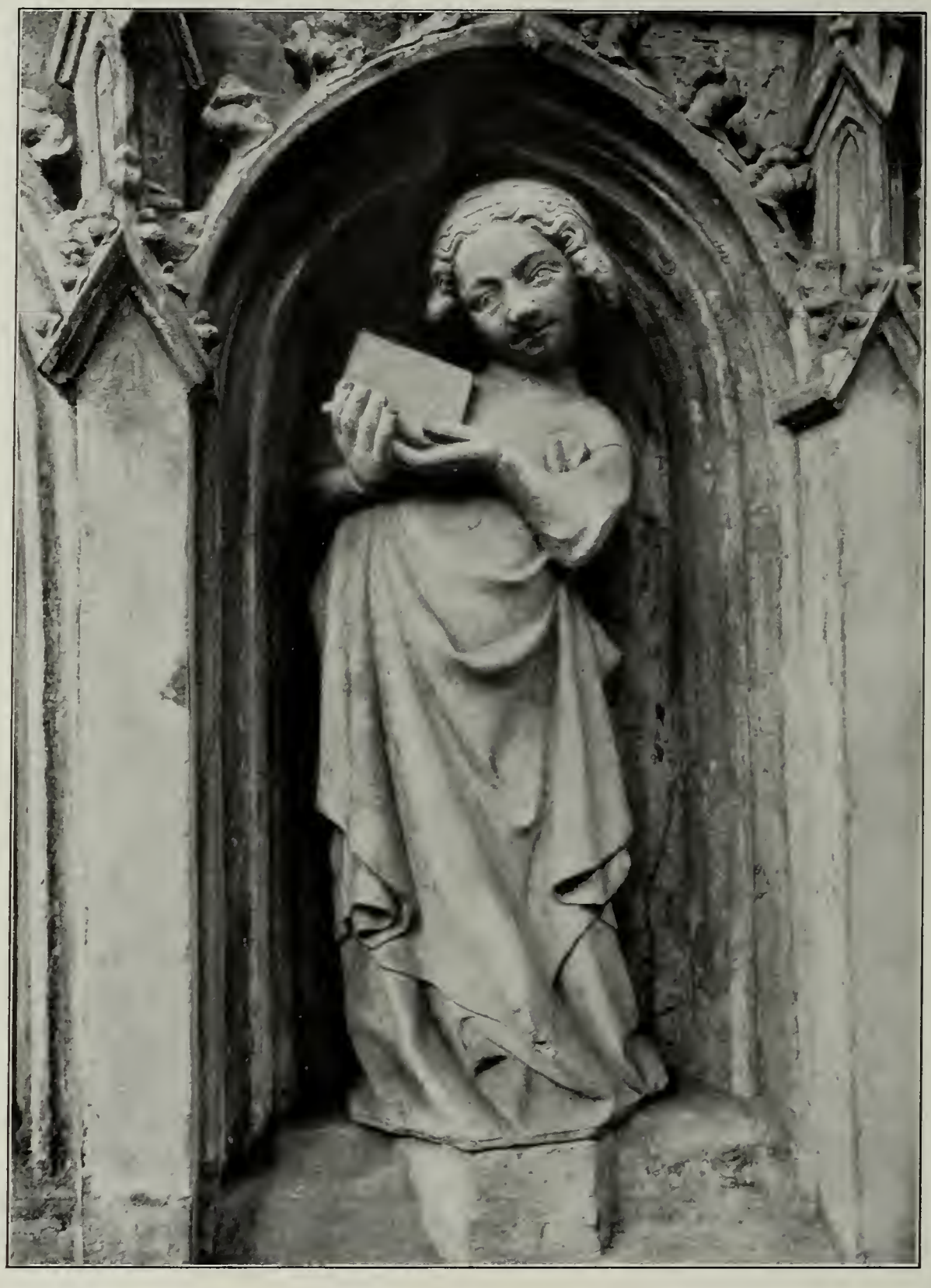


Apostelkopf
Köln

Köln, Domchor
Um 1322

Vom Grabmal Konrads von Hochstaden
Köln

Köln, Dom
A. 14. Jahrh.



Vom Grabmal des Landgrafen Heinrich
Rheinland

Marburg, St. Elisabeth
A. 14. Jahrh.

Vom Chorgestühl
Köln

Köln, Domchor
A. 14. Jahrh.

Madonna
Niederrhein

Kranenburg, Pfarrhaus
1. H. 14. Jahrh.

Madonna
Nordfrankreich

Köln, Schnütgen-Museum
A. 14. Jahrh.

Madonna
Amiens

Budapeſt, Muſeum
Geg. M. 14. Jahrh.

Madonna
Köln

Köln, Kunstgew.-Mus.
M. 14. Jahrh.

Karl V vom Portal der Coeleſtiner
A. Beauneveu

Paris, Louvre
Nach 1364

Vom Grabmal Gottfrieds von Arnsberg
Köln

Köln, Dom
Um 1372

Madonna
Niederrhein

Kempen, Pfarrkirche
2. H. 14. Jahrh.

Pieta
Mitteldeutsch

Fritzlar, St. Peter
M. 14. Jahrh.

Madonna
Niederrhein

Berlin, Kaiſ. Friedr. Muſ.
E. 14. Jahrh.

Madonna
Köln

Köln, St. Gereon
E. 14. Jahrh.

Madonna
Niederrhein

Berlin, Kaiſ. Friedr.-Muſ.
A. 15. Jahrh.

Madonna
Bourbonnais

Paris, Louvre
A. 15. Jahrh.

Pieta
Köln

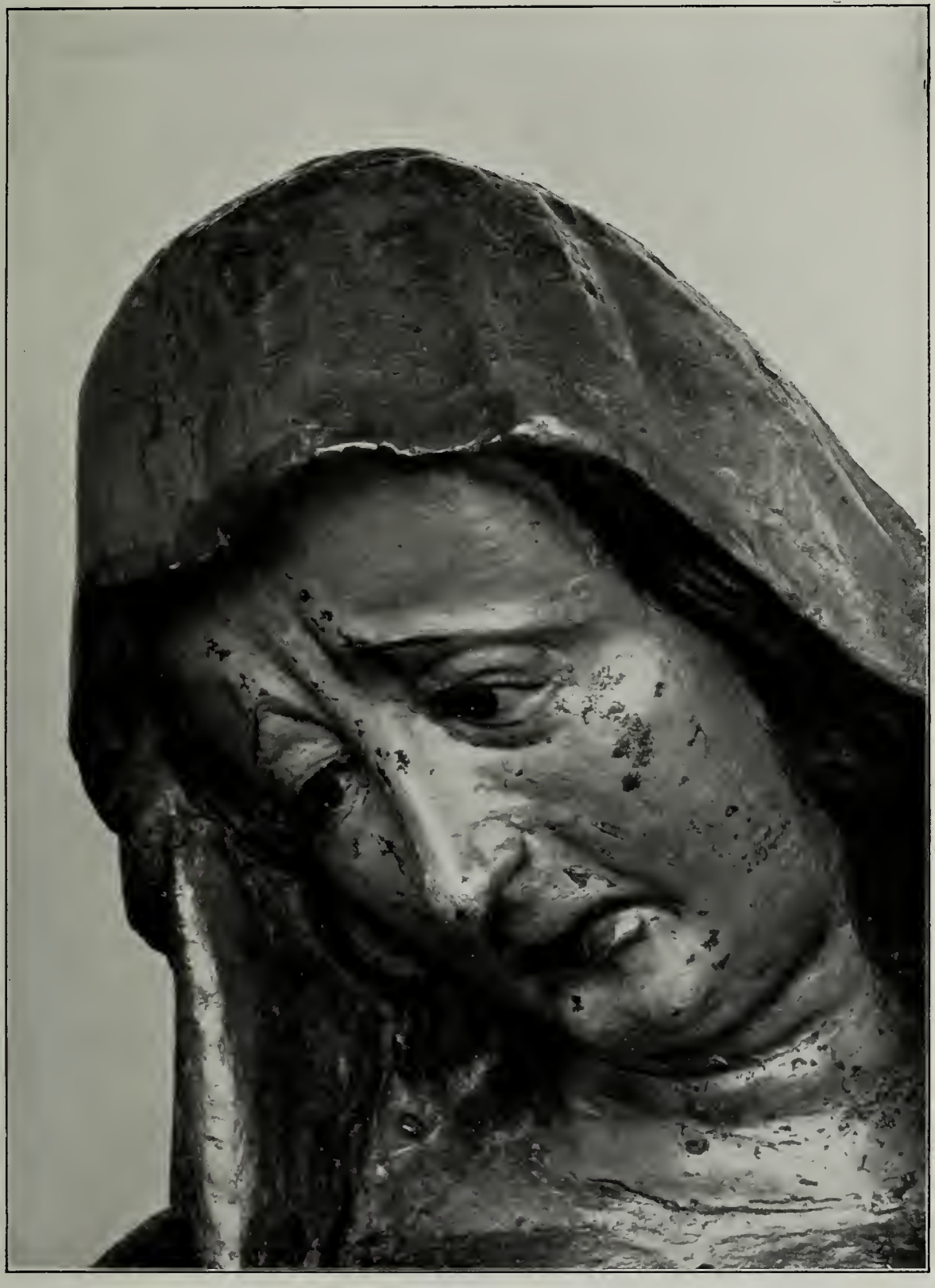
Köln, Schnütgen-Mus.
E. 14. Jahrh.

Pieta
Mitteldeutsch

Erfurt, Ursulinerinnenkloster
E. 14. Jahrh.

Christuskopf

Teilansicht von No. 41



Kopf Mariens

Teilansicht von No. 41

Vom Grabmal Philipps des Kühnen
Klaus van de Werve

Paris, Cluny-Muſ.
Um 1400

Von der Grablegung
Mittelrhein

Limburg, Dommuseum
A. 15. Jahrh.

Nikodemus, Teilans. von No. 45
Mittelrhein

Limburg, Dommuseum
A. 15. Jahrh.

Meister von Hallgarten — Teilansicht von No. 50

Meister von Hallgarten — Teilansicht von No. 50

Meister von Hallgarten — Teilansicht von No. 50

Meister von Hallgarten
Mittelrhein

Frankfurt a. M., Privatbesitz
A. 15. Jahrh.

H. Barbara
Mainz

Mainz, Memorienportal
A. 15. Jahrh.

Von einer Kreuzigung
Mittelrhein

Frankfurt a. M., Staedel
A. 15. Jahrh.

Von einer Kreuzigung
Mittelrhein

Frankfurt a. M., Staedel
A. 15. Jahrh.

Konsole im Chor
Köln

Köln, St. Andreas
A. 15. Jahrh.

Vom Grabmal Friedr. von Saarwerden — Köln, Dom
Köln — Um 1415

Madonna
Niederrhein

Aachen, Münster
2. Viert. 15. Jahrh.

Reliquiar
Niederrhein

Xanten, St. Viktor
M. 15. Jahrh.

Madonna
Niederrhein

Bonn, Provinzial-Mus.
2. H. 15. Jahrh.

Madonna
Champagne

Paris, Louvre
2. H. 15. Jahrh.

Vom Grabmal Ruprechts von der Pfalz
Rheinland

Bonn, Münster
Um 1480

Nikodemus vom Grabe Chriſti
Mainz

Mainz, Dom
E. 15. Jahrh.

Grab Chriſti
Mainz

Mainz, Dom
E. 15. Jahrh.

Madonna
Mainz

Mainz, Dom
Nach 1500

Kopf e. Heiligen
Niederrhein

Köln, Kunstgew.-Museum
2. H. 15. Jahrh.

Schmerzensmann
Niederrhein

Köln, Kunstgew.-Museum
E. 15. Jahrh.

Madonna
Köln

Köln, St. Kolumba
E. 15. Jahrh.

Madonna
Niederrhein

Gaesdonk, Pfarrkirche
E. 15. Jahrh.

Maria
Kalkar

Kalkar, Pfarrkirche
A. 16. Jahrh.

Johannes
Kalkar

Kalkar, Pfarrkirche
A. 16. Jahrh.

Kalkar — Teilansicht von No. 69

Anna Selbdritt
Niederrhein

Goch, Frauenhaus
E. 15. Jahrh.

Madonna
Niederrhein

Köln, Kunstgew.-Mus.
A. 16. Jahrh.

Maria-Magdalena
Kalkar

Kalkar, Pfarrkirche
A. 16. Jahrh.

Meister Loedewich
Vom Hochaltar

Kalkar, Pfarrkirche
Um 1498

Verspottung Christi
Xanten

Xanten, Berendonckscher Kreuzweg
A. 16. Jahrh.

Meister Arnt
Vom Siebenfreudenaltar

Kalkar, Pfarrkirche
1483—93

Heinr. Douvermann
Vom Marienaltar

Xanten, St. Viktor
Um 1535

Heinr. Douvermann
Predella des Marienaltars

Xanten, St. Viktor
Um 1535

Predella des Hochaltars
Oberrhein

Breisach, Pfarrkirche
A. 16. Jahrh.

H. Hieronymus
Niederrhein

Köln, Schnütgen-Museum
16. Jahrh.

University of
Connecticut
Libraries

39153027411851